

La reintegració il·lusionista del relleu del Baptisme de Jesús atribuït a Damià Forment

A la primera part de l'article s'explica com va arribar el relleu a l'ESCRBCC, les motivacions de la reintegració, els límits formals establerts per a aquesta i les successives actuacions tècniques del procés de reintegració. A la segona part es fan alguns comentaris sobre l'obra, s'exposen algunes incògnites produïdes durant la reintegració i s'esbossen algunes interpretacions possibles.

Joaquim Camps Giralt. *Professor de Volum de l'ESCRBCC.*

Vaig veure per primera vegada el relleu del Baptisme de Jesús, objecte del present treball, al magatzem del Museu Comarcal de Montblanc, en ocasió d'una visita a aquella vila, juntament amb altres professors de l'ESCRBCC.

Ens el varen presentar com un Damià Forment. Es tractava d'uns quants fragments d'alabastre de Sarraal que composaven un rectangle de fons de 92 per 64 cm i uns trossos de figures i una base que indicaven que l'obra podia tenir uns 15 cm de profunditat en

algunes zones. El tema representat s'identificava perfectament: es tractava del Baptisme de Jesús. Es podria qualificar com un alt relleu, però gairebé es podria descriure com dues figures adossades a un fons pla que té com a únic element de paisatge unes ones representant les aigües del Jordà. Com es pot apreciar a la fotografia del relleu restaurat –si bé es conserva gairebé tot el fons, fragments de les figures i els caps, encara que malmesos–, molt bona part de les figures havia desaparegut. Malgrat el seu estat, es podia apreciar perfectament un cisellat finíssim, d'aspecte renaixentista en els caps i en alguns altres fragments.

En aquella visita es va proposar a l'ESCRBCC de restaurar l'obra i es va parlar de la possibilitat de reintegrar-la i restablir-la al culte.

La possibilitat de reintegrar l'obra se'm va aparèixer de bon començament com un repte a nivell personal. Jo ja tenia experiència en reconstruccions tridimensionals a partir de fotografia i gravat, adquirida fent, entre altres coses, escultura-retrat de personatges desapareguts bastants anys enrera, però no havia tingut mai l'ocasió de reintegrar una obra d'algun artista conegut i menys de la categoria de Damià Forment. Sentia una curiositat molt forta per veure com havia estat aquella peça de nou en nou, al sortir del taller de l'escultor, i tenia ganes d'intentar-ne la reintegració encara que es tractés només d'un exercici. Tanmateix, l'estat de la peça no donava prou informació, no permetia visualitzar-la amb prou seguretat. Una reconstrucció mínimament fiable no era possible. La informació que calia la va aportar una fotografia de l'any 1918 conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, de la que parlaré més endavant.

Es va acordar que l'ESCRBCC assumiria la restauració i que jo, a títol personal, intentaria fer-ne la reintegració. Els motlles que calguessin es farien al taller de "Mètodes de Reproducció" de l'ESCRBCC com a exercici dels meus alumnes. Naturalment, es



1. El relleu després de la restauració.
Zones conservades i zones perdudes
(Fotografia: Montserrat Artigau).



2. Obertura d'un dels motlles de làtex
(Fotografia: Lúdia Balust).



3. El relleu durant el procés de reintegració
(Fotografia: Joaquim Camps).

va descartar la possibilitat de reintegrar la peça original i es va optar per fer una reintegració a partir d'una reproducció obtinguda per emmotllat. El resultat podria ser restablert al culte en el lloc d'origen.

EL PROCÉS DE REINTEGRACIÓ

En primer lloc, vaig establir els límits formals de la reintegració. Es tractava de reintegrar el volum que mancava fins a poder fer una lectura "fàcil" de l'obra, sense espais buits, és a dir, fins que es pogués veure dues figures humanes senceres amb tots els complements de vestimenta i paisatge de manera que, un cop acabada la reintegració, es pogués obtenir una fotografia de l'obra reconstruïda idèntica a la fotografia del 1918. No pretenia fer cap falsificació ni enganyar ningú. Per tant, no em vaig plantejar mai de donar una textura de superfície ni un modelat idèntics als dels fragments conservats. D'altra banda, els meus procediments de treball (emmotllat, ensamblat i modelat) i els materials emprats (guix, plastilina i resines) serien diferents dels de la peça original (talla i alabastre) i, forçosament, marcarien diferències respecte a l'original.

En segon lloc, vaig fer una recerca bibliogràfica, intentant trobar alguna obra de Damia Forment que pogués ajudar d'alguna manera a la reconstrucció. D'entrada, esperava trobar algun altre baptisme de Jesús en algun dels molts retaules obrats per

Damia Forment. Però no n'hi ha cap. De manera que vaig seguir la recerca mirant detingudament fotografies dels compartiments dels seus retaules, intentant localitzar alguna figura similar en una escena diferent que em pogués ser d'ajuda. La única va ser la figura del Jesús de l'escena de la flagel·lació del retaule de la catedral d'Osca, que està en una posició semblant però inversa lateralment. La recerca bibliogràfica em va proporcionar molt poca ajuda. Tanmateix, em va portar a fer observacions que exposo en el darrer apartat d'aquest treball.

Un cop fetes la primera neteja i consolidació dels fragments, aquests es varen portar al taller de "Mètodes de Reproducció" de l'ESCRBCC per ser reproduïts. Els fragments eren poc consistents, porosos i tenien petites fissures. Calia, doncs, triar un material d'emmotllat poc agressiu i que no els malmetés més. En vista de l'estat dels fragments i de la complexitat formal d'alguns d'ells, la possibilitat de fer un motlle rígid amb moltes peces ni tant sols es va plantejar. El motlle havia de ser flexible i, a causa de les seves dimensions, alguns materials com l'alginat no eren viables. La tria estava entre la silicona i el làtex. La silicona va ser descartada perquè generalment taca els materials porosos i, com que està en estat líquid damunt de la peça uns trenta minuts, té temps de penetrar molt endins de les fissures. Si això succeeix, quan la silicona se separa de l'original, es poden trencar bocins de la peça o es pot trencar la silicona que

ha penetrat a les fissures i restar a l'interior d'aquestes, i després cal treure-la mecànicament amb molta dificultat. Així, doncs, es va triar com a material d'emmotllat el làtex amoniacal perquè, després de fer proves, es va comprovar que no taca permanentment els materials emmotllats, i no està més d'un minut en estat líquid damunt de la peça, de manera que no pot penetrar a les fissures i no presenta els problemes de la silicona. Té l'inconvenient de la contracció, però com que aquesta apareix progressivament, és despreciable si la còpia es fa immediatament després de desemmotllar. En qualsevol cas, la contracció inicial del làtex no és més gran que la contracció de la silicona.

Cada fragment va ser emmotllat per separat. El procés d'emmotllat, dut a terme pels alumnes, va ser el següent: es varen donar diverses capes de làtex, a pinzell, fins a obtenir una capa d'entre un i dos mil·límetres de gruix; a continuació es varen afegir quatre capes de drap de cotó impregnat de làtex per donar gruix i consistència, i seguidament es va fer al damunt del làtex una caixa de guix a fi de poder mantenir el làtex en la posició correcta (segons un procediment conegut, ja experimentat i descrit en alguns manuals).

Es varen separar els motlles així obtinguts dels originals i, immediatament, es varen fer còpies amb guix sense deixar que el làtex fes cap contracció evident.

Un cop obtingudes les còpies de guix de cada fragment, va començar el procés de recomposició. Les peces més grans (les que contenen el pla de fons, els caps, un braç de Sant Joan, les "petjades" dels peus, trossos de les aigües del Jordà i alguns altres indicis), com que tenien superfícies de contacte entre elles, es varen poder ensamblar amb força facilitat i es varen fixar amb guix per darrera. Dos trossos més, el genoll esquerre de Sant Joan i una part del tors de Jesús, es varen fixar més tard mitjançant algunes peces metàl·liques i plastilina.

Una vegada recomposts els fragments bàsics, vaig procedir a reintegrar les parts que mancaven. Això ho vaig fer, afegint plastilina al guix, ajudant-me d'un medi gras, la vaselina, que facilita l'adherència de la plastilina al guix i ajuda al poliment de les superfícies. Alguns trossos de plastilina, a causa del seu pes i poca superfície de contacte amb el guix, es varen haver de fixar amb l'ajut de visos cargolats al guix o d'alguns trossos de filferro.



4. El relleu tal com era l'any 1918
(Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic,
clixé núm. C-23.568).



5. El relleu un cop acabada la reintegració. Observi's la diferència
de color entre les parts originals i les reintegrades
(Fotografia: Lúdia Balust).



6. Obertura del motlle de silicona
(Fotografia: Montserrat Artigau).

El procés de reintegració de les parts que mancaven va ser una combinació d'encreuament de dades i deducció, i també d'intuïció i imaginació. Les dades que calia encreuar i combinar eren les que ofería la peça original, és a dir la còpia, volumètriques i tridimensionals, i les de la fotografia, bidimensionals i planes. A la còpia hi havia les "petjades" dels peus i molts volums i formes que indicaven la direcció de la seva continuïtat. La fotografia proporcionava una visió, una perspectiva, una projecció cònica des d'un punt de vista determinat, o sigui, una sèrie de línies de perfil o de contorn que es produeixen mirant des d'un punt precís. A partir d'algunes formes ben conservades de l'original, vaig poder localitzar per tempteig el punt de vista de la fotografia (o sigui el vèrtex de la projecció cònica). Un cop determinat, col·locant-me i mirant des d'aquest punt de vista, vaig poder reconstruir el perfil que ofereix la fotografia, però no en un sol pla si no en diferents situacions espacials segons indicaven els indicis volumètrics. Un cop situats els perfils, vaig anar donant forma als volums, jugant amb la continuïtat dels volums conservats i deduint formes i situacions amb l'ajut de la informació que proporcionaven les ombres de la fotografia.

Tanmateix l'anàlisi minuciosa, centímetre quadrat a centímetre quadrat de la fotografia, i la comparació amb els fragments originals, em varen donar moltes sorpreses. El motiu principal va ser la qualitat de la fotografia que, a causa de la poca il·luminació de l'ermita, es va obtenir amb una llarga exposició o potser amb magnesi (antecedent del flaix actual). No puc ni vull criticar el fotògraf, que segur que ho va fer el millor que va poder, però el resultat és el que és. Segur que la il·luminació no era bona i el material de l'obra no va ajudar gens a la nitidesa de la fotografia. Es tracta d'alabastre de Sarral amb moltes vetes de diferent color que donen grisos que es poden confondre amb ombres. Segurament, també hi havia pols que enfosquia alguns trossos, mentre que altres eren excessivament blancs a causa de l'aigua dels degoters.

En algunes zones de les figures, a l'alabastre, hi vaig trobar formes que no s'aprecien en absolut a la fotografia. Per exemple, a la fotografia no es pot apreciar cap rastre de les agütes del Jordà i, en canvi, hi ha restes molt clares a l'alabastre. Així mateix, en algunes zones, per exemple en els cabells, la imatge que apareix a la fotografia contradiu la forma conservada a l'alabastre.

Però, malgrat les dificultats i algunes "desconnexions", la informació de la fotografia es va anar combinant i entrelaçant amb la informació volumètrica d'una manera que el resultat havia de ser el que és i no podia ser un altre.

No pretenc que el resultat sigui absolutament idèntic a l'original, com si es tractés d'una reproducció emmotllada de l'original abans de la destrucció. Però l'aproximació ha de ser molt gran perquè l'encreuament de les dades de volum i de perspectiva no permet gaire variacions, i una fotografia de la reconstrucció feta des del mateix punt de vista que la que es va fer la del 1918 resulta prou semblant.

Un cop acabada la reintegració de les parts que manquen, amb l'ajut dels alumnes, vaig fer un motlle de silicona que vaig positiu amb una barreja de resina de polièster i pols d'alabastre procedent d'una fàbrica de Sarrià. Vaig utilitzar aquesta barreja de materials perquè donava un aspecte que recorda de lluny l'alabastre, sense pretendre en cap moment fer una imitació del material original.

COMENTARIS

El simple fet d'haver passat moltes hores mirant i analitzant una còpia emmotllada del relleu, contrastant les formes volumètriques i la fotografia del 1918, m'han portat a algunes observacions

que vull concretar aquí en forma de comentaris i oferir-les a qui en vulgui fer ús.

Pel que fa a l'execució de l'obra, cal comentar que hi ha trossos d'una qualitat molt bona, amb detalls fets amb precisió i suavitat, molt ben polits, sense que es puguin apreciar les marques de les eines, i altres fets d'una manera que podríem qualificar de matussera o barroera, on s'aprecien marques de cisell i les línies configuren traços trencats. Les zones entre les quals les diferències són més evidents són els cabells i les aigües. Al meu entendre, això és un indicatiu que al relleu hi varen treballar més d'un parell de mans. D'altra banda, malgrat el to classicitzant i "realista" propi del segle XVI de les figures, no crec que hi hagi un estudi d'anatomia. L'autor va representar una sèrie de detalls anatòmics d'una manera que es podria qualificar com a expressionista.

Una altra qüestió són les desproporcions de les figures. En la fotografia es pot apreciar que hi ha una desproporció considerable entre la mida del cos i la mida de les cames de les dues figures. Però ha estat la reconstrucció volumètrica el que ha evidenciat aquesta desproporció. D'altra banda, a mesura que els volums anaven apareixent, m'adonava que es tractava d'una obra que no suporta la visió lateral. És a dir, que és una obra pensada per ser vista des de davant o, si més no, realitzada



7. Vista lateral de la figura de Sant Joan
(Fotografia: Lídia Balust).



8. Vista lateral de la figura de Jesús
(Fotografia: Lídia Balust).



9. Vista inferior.

Reproducció final de polièster i pols d'alabastre

(Fotografia: Lídia Balust).

sense tenir en compte les vistes laterals. En vista d'això, vaig intentar precisar quina és la millor vista i no em va costar gaire de trobar que és la frontal inferior (el contrapicat). Efectivament, mirant des de baix la desproporció més evident, la de la cuixa esquerra de Sant Joan, es percep com un escorç, i l'amplada desmesurada de les espatlles de les dues figures deixa de fer mal a la vista.

Aquesta troballa em va induir a formular algunes explicacions per a les deformacions, que podrien ser involuntàries o degudes a un pla preconcebut. Considerem, en primer lloc, que les deformacions són involuntàries, fruit d'un error atribuïble a qui sigui. Sabem que Damià Forment feia esbossos de les obres que després els seus múltiples col·laboradors s'encarregaven de passar a l'alabastre. Per tant, podria tractar-se d'un error de



proporcions comès pel mateix escultor a l'esbós inicial, o bé tractar-se d'un error de l'ajudant o col·laborador que va realitzar el traspass de l'esbós a la pedra. Tanmateix, les desproporcions són tan evidents que no puc pensar que passessin desapercebudes. Per tant, cal acceptar que el mestre va permetre que una obra defectuosa sortís del taller i s'instal·lés en una església.

L'altra possibilitat és que les deformacions es varen fer expressament, pensant que el relleu s'havia de col·locar en un lloc alt i de visió frontal. El fet que les desproporcions deixin de veure's com a tals mirant l'obra des de baix, fa pensar que són degudes a un pla ben estudiat. Podria reforçar aquesta suposició el fet que el pla de base, on hi ha els peus de les figures, té una inclinació bastant forta que permet que els peus es vegin en escorç frontal des d'una posició inferior. Aquesta disposició és molt poc freqüent a l'obra formentiana, encara que no única. Però l'obra no va ser col·locada en un lloc alt sinó a l'alçada dels ulls de l'espectador. Per què?. Què va passar? No ho sabem i no ho sabrem mai, si no tenim la sort de trobar algun document que ens ho expliqui. Però res ens priva de deixar volar la imaginació i aventurar explicacions. Es podria tractar d'un estudi, d'un experiment de taller realitzat amb la finalitat de comprovar quin és l'efecte de les figures deformades que, a causa de la seva temàtica, va anar a raure a una ermita dedicada a Sant Joan. Una altra possibilitat podria ser que el relleu, concebut per ser col·locat en un lloc alt i ser vist només des de davant, i amb unes deformacions pensades per millorar la visió de l'espectador, fos rebutjat pel client per alguna raó (potser les mateixes deformacions) i acabés sent instal·lat a l'ermita de Sant Joan de Montblanc.

Una altra qüestió a tenir en compte és que, examinant els relleus de l'obra formentiana situats a la part alta dels retaules, no s'observen deformacions destinades a millorar la visió de l'espectador que veu l'obra des de baix, ni tampoc es troba que el pla de base estigui inclinat per tal que l'espectador pugui veure els peus de les figures. Per tant, si realment es tractés d'una obra amb unes deformacions premeditades, possiblement estaríem davant d'un cas únic en la producció de Damià Forment i també d'un assaig primerenc d'un artifici que al segle següent començaria a ser freqüent.

Per acabar, vull manifestar que vaig començar aquesta reintegració motivat únicament per la curiositat de veure com era inicialment el relleu. Però si no l'hagués fet, no s'haurien plantejat mai les incògnites exposades més amunt ja que, ni la peça original en el seu estat actual de destrucció, ni la fotografia de 1918, permeten plantejar-les seriosament. És únicament la reintegració la que les ha posat en evidència i, per tant, cal considerar la reintegració d'obres mutilades com una via d'estudi que pot, en alguns casos, obrir algunes portes que altrament restarien sempre tancades.

La reintegración ilusionista del relieve del Bautismo de Jesús atribuido a Damià Forment

En la primera parte del artículo se explica como llegó el relieve a la ESCRBC, las motivaciones de su reintegración, los límites formales establecidos para ésta y las sucesivas actuaciones técnicas del proceso de reintegración. En la segunda parte se hacen algunos comentarios sobre la obra, se exponen algunas incógnitas producidas durante la reintegración y se esbozan algunas interpretaciones posibles.

Joaquim Camps Giralt. *Profesor de Volumen de la ESCRBC.*

Vi por primera vez el relieve del Bautismo de Jesús, objeto del presente trabajo, en el almacén del Museo Comarcal de Montblanc, en ocasión de una visita a aquella villa, junto con otros profesores de la ESCRBC.

Nos fue presentado como un Damià Forment. Se trataba únicamente de unos fragmentos de alabastro de Sarral que componían un rectángulo de fondo de 92 por 64 cm y unos trozos de figuras y una base que indicaban que la obra podía tener unos 15 cm de profundidad en algunas zonas. El tema representado se identificaba perfectamente: se trataba del Bautismo de Jesús. Se podría calificar como de un alto relieve, pero casi se podría describir como dos figuras adosadas a un fondo plano que tiene como único elemento de paisaje unas ondas que representan las aguas del Jordán. Como se puede apreciar en la fotografía del relieve restaurado —si bien se conserva casi todo el fondo, fragmentos de las figuras y las cabezas, aunque estropeadas—, gran parte de las figuras había desaparecido. Sin embargo, a pesar de su estado, se podía apreciar perfectamente un cincelado finísimo, de aspecto renacentista en las cabezas y en algunos otros fragmentos.

En aquella visita se propuso a la ESCRBC la restauración de la obra y se habló de la posibilidad de reintegrarla y restablecerla al culto.

La posibilidad de reintegrar la obra se me apareció desde el principio como un reto a nivel personal. Yo ya tenía experiencia en reconstrucciones tridimensionales a partir de fotografía y grabado, adquirida haciendo, entre otras cosas, escultura—retrato de personajes desaparecidos bastantes años atrás, pero nunca había tenido ocasión de reintegrar una obra de un artista conocido y menos de la categoría de Damià Forment. Sentía una curiosidad muy fuerte por ver como había sido aquella pieza en su estado primitivo, cuando salió del taller del escultor, y tenía ganas de intentar reintegrarla aunque fuera solamente como ejercicio. Sin embargo, el estado de la pieza no proporcionaba bastante información, no permitía visualizarla con bastante seguridad. No era posible una reconstrucción mínimamente fiable. La información necesaria fue aportada por una fotografía del año 1918 conservada en el Instituto Amatller de Arte Hispánico, de la que hablaré más adelante.

Se acordó que la ESCRBC asumiría la restauración y que yo intentaría hacer la reintegración a título personal. Los moldes que fueran necesarios se harían en el taller de "Métodos de Reproducción" de la ESCRBC como ejercicio de los alumnos. Naturalmente, se descartó la posibilidad de reintegrar la pieza original y se optó por una reintegración a partir de una reproducción obtenida por vaciado. El resultado podría ser restablecido al culto en el lugar de origen.

EL PROCESO DE REINTEGRACIÓN

En primer lugar, establecí los límites formales de la reintegración. Se trataba de reintegrar las zonas desaparecidas hasta el punto de poder hacer una lectura "fácil" de la obra, sin espacios vacíos, es decir, hasta poder ver dos figuras humanas enteras con todos sus complementos de vestimenta